

引き裂かれた自己—— Ian McEwan の *Enduring Love* における二重構造

岡 典 子

序

Enduring Love (1997) の主人公である科学ジャーナリストのジョーは、常に不合理なものを合理的に把握しようとする。この試みは、ストーリー・テリングという行為、つまり作家が愛あるいはほかの感情を言葉で表現する行為に似ている。科学と神秘主義、事実と虚構といった二項対立は、*Enduring Love*に至るまでの作品、特に *First Love, Last Rites* (1975) の“Solid Geometry”, *Black Dogs* (1992) においては夫婦間の葛藤や対立を表すものとして解釈できる。しかし、*Enduring Love* では、その二項対立の境界があいまいで、両者の立場は交換可能であると考えられる。

マキューアンは、*The Cement Garden* (1978) などの初期の作品に見られるように、サブテキストとしてエディプス神話など精神分析的な構造を持つ物語を用いることが多い。*Enduring Love* では、直接的に精神病理そのものがモチーフとして使われ、統合失調症の症状である妄想を取り上げることで、愛の不合理で病的な熱情が描かれているのである。ある日突然、見知らぬ男から愛を告白され、つきまとわれるようになったジョーは、“It was as if I had fallen through a crack in my own existence, down into another life, another set of sexual preferences, another past history and future.” (67) と言っている。マキューアンは、このように日常生活のなかに潜む狂気によって引き起こされる突然の変化を好んで描いている。たとえば *Black Dogs* (1992) や *Amsterdam* (1998) には、政治的な力や国家権力の狂気によって引き起こさ

れる個人の人生の劇的な変化を描いている。マキューアンが、“It is the purpose of art, [...] to destroy this fatal automatization, this deadening of perception, to help the reader to see things afresh” (Malcolm 41) と述べているように、*Enduring Love* においても、私たちに物事を見る新たな視座を与えるためのあらゆる仕掛けが駆使されている。

1970年、マキューアンは、イースト・アングリア大学大学院の創作コースに第一期生として入学しているが、70年代は精神分析批評やナラトロジーなどが流行した時期である。マキューアン作品には、これらの文学用語が多用され、文学理論のパロディーが随所に見られるが、このパロディーの視点というものが、この小説に二重構造を与える役割を果たしている。「マキューアンはイースト・アングリア大学で、『メイラーやナボコフなど』の現代小説をたくさん読んだと言っており」(Malcolm 2)、批評家たちが彼を Nabokovian と呼んでいることに示されているように、*Enduring Love* は、仕掛けや語りの点で、ナボコフの *Lolita* (1955)、*Pale Fire* (1962)、*Despair* (1966) を想起させる小説である。

本論は、対立関係にあるものが、いかにして両者の境を失っていくか、ということに焦点を当て、特に妄想症のパリーをジョーの引き裂かれた自己として読む可能性を探るものである。1章では気球事故についてのジョーの語り、2章では「分身」をテーマにしたナボコフの作品とマキューアンの初期作品、3章では「本文」と「付録」に分けられた小説構造を取り上げて、それぞれ、ジョーの引き裂かれた自己という人物造型に、どのように作用しているのかを考察していきたい。

1. 事実と虚構 —— 気球事故の語り

Enduring Love では、私たちが出来事を理解し、それを人に語ったり、回想するときにつきまとう事実と虚構の境界の曖昧さというものが、登場人物の個々の物語、小説全体の構造という異なるレベルにおいて反復される。気球

事故での出会いを機に、主人公ジョーへのストーカー行為を続けるジェッド・パリーは、精神的な病理であるド・クレランボー症候群を患い、現実と妄想のあわいで生きる人物として描かれている。しかし、科学ジャーナリストとして成功したジョーもまた科学者としての挫折や夫婦関係の悩みから、精神的な不安を抱え、抑圧されている。つまり、正常と異常の境界はあいまいで、この二つの領域は、いつでも入れ替わる可能性が潜んでいる。ここに、パリーはジョーの分身であると解釈するための端緒があると考えられる。

Enduring Love は、三つの物語に分けることができる。気球事故、事故の余波、付録 I と II である。まず、狂気の物語のオープニングとしての気球事故は、まさに突然の出来事であり、きわめて非日常的な出来事である。冒頭のジョーの語りは、気球事故がまるで虚構あるいは幻覚であるかのような描写で始まる。しかし、なぜ気球事故なのだろうか？ 英語の慣用句 ‘when the balloon goes up’ は、戦争で総攻撃を始めるときに気球を上げたことに由来し、「悪いことが始まる時」という意味がある。コントロールを失った気球は、不合理な出来事、つまりジョーがパリーの一方的な愛に苦しむという出来事を予兆している。また、私たちの住む世界、あるいは私たちの認識を示唆していると言える。さらに、この気球事故の物語は、救出者の一人の男性が、最後までロープから手を離さなかったため、気球とともに上空へ舞い上がり、落下して亡くなるという悲劇的な結末になっている。ジョーは、亡くなった男性が二人の子供の父親だったことから、潜在的な「父の死」に対する罪悪感というものを感じ始める。また、この出来事は、ジョーの妻クラリッサと、亡くなった男性の妻の精神的な不安を引き起こしている。つまり、この気球事故という非日常的な出来事は、関わった人々のトラウマとなって反復し、登場人物の個々の物語を他者の物語へと統合するトリガーとして働く装置になっているのである。

俯瞰ショットから、次第に細部がクローズアップされる映画的な描写は、視覚に訴え、身体的なショックを与える効果がある。気球事故についてのジョーの語りは、映画や漫画を思わせるもので、そこから生じる距離や平板

さというものは、抑うつ状態による感情の喪失を表していると考えられる。これは無意識のうちに働く一種の自己防衛本能、つまり男性の死への罪悪感を和らげるためのジョーの心的状態をうまく表しているとも言える。具体例を挙げると、事故現場の上空を飛ぶ“the buzzard’s perspective” (2) はカメラアイのようであり、事故の悲惨さにもかかわらず、気球に取り残された少年を助けるために走り寄る人々は、“a comforting geometry” (2) と表現され、さながら映画の一場面のようなものである。また、上空から墜落する男性を“a stiff little black stick” (16) と漫画的に表している。この映画や漫画のような描写は、異化作用、つまり“making strange”の機能を果していると言える。その結果、小説内の事実として起こった気球事故は、夢のような非現実的な出来事に変容してゆく。つまり、ジョーによって、この気球事故は、象徴的な意味を持つものとして、再解釈され続けるのである。

地面に墜落したローガンの姿は、かつて繰り返し見ていた悪夢をジョーに思い出させる。夢の恐怖を追体験するかのようなジョーの語りは、気球事故から小説内事実のリアリティを剥ぎ取る働きがあると考えられる。次第に夢の内容を語っているような距離感を帯びてくる。私たちは、夢について語るとき、断片的なイメージを自分たちの意識の論理に合うように翻訳し、夢から物語を抽出することがある。ジョーは現実の気球事故を語るときに、自分なりに事故を翻訳していると言える。夢は自分のものでありながら、同時に他者のものであり、また、不合理でコントロールできない点が、気球そのもの、あるいはジョーの語る気球事故と似ている。この気球事故をジョーが見た夢であると仮定するなら、登場するすべての人物は、夢を見るジョー自身であると考えることができる。つまり、夢に出てくる人物はすべて夢を見る人自身であり、それゆえ人物間の境界が曖昧になるのである。実際、ジョーはローガンが着地した瞬間に感じたことを次のように描写している。

Like a self in a dream I was both first and third persons. I acted, and saw myself act. I had my thoughts, and I saw them drift across a screen. As in a

dream, my emotional responses were non-existent or inappropriate. (19)

ローガンの墜落の衝撃によって、ジョーは自己が分裂したような状態になっている。亡くなったのはローガンであるが、自分であったかもしれないという恐れから、ジョーは感情と自己を切り離し、客観視することで、不安から身を守っているのである。この気球事故をきっかけに、ジョーが以前から抱えていた不安の物語、また、それぞれの登場人物に内在する物語は、夢のなかの物語のように自他の区別が失われて、ジョーの物語として始まるのである。

事故の長い一日は、時間と空間を不連続に変化させながら、最初の三章を使って語られている。その最初の三章で、気球事故について語っているうちに、しばしば話が物語論的な言及に逸脱する。つまり、ジョーの語りは、語られる内容と語り自体への言及という二重構造になっているのである。一章において、ジョーは次のように物語について語っている。

What I describe is shaped by what Clarissa saw too, by what we told each other in the time of obsessive re-examination that followed: the aftermath, an appropriate term for what happened in a field waiting for its early summer mowing. The aftermath, the second crop, the growth promoted by that first cut in May. (2)

ここで、“aftermath”という言葉が、事故の「余波」という意味に加え、初夏に伸びた草を刈り取る「二番刈り」の意味で使われている。語り直されることによって事実は、“aftermath”つまり「二番刈り」を待つ草のように伸びて、発展するのである。つまり、ジョーの語りは、事故後に思い出された事柄や入手した情報で補足されたものであり、また彼の記憶は不安定な心の状態のせいで歪んでいると言える。二章でも、自己言及的な語りは次のように続く。

Let's give the half minute after John Logan's fall careful consideration. [...]
The best description of a reality does not need to mimic its velocity. [...]
There are always antecedent causes. A beginning is an artifice, and what rec-

ommends one over another is how much sense it makes of what follows. (17-18)

ジョーは、気球事故の「時間」「スピード」「焦点」「因果関係」について言及する。この一節は、明らかにナラトロジーのパロディーであり、パロディーの視点が物語に二重構造を与えているのである。さらにこの文学理論を思わせる箇所は、英文学者である妻クラリッサの視点がジョーの視点に含まれていると考えられる。ロラン・バルトが、物語の機能について次のように述べており、ジョーの語りの特徴と符合する点が多い。

The function of narrative is not to “represent,” it is to constitute a spectacle [...]. The “reality” of a sequence lies not in the “natural” succession of the actions composing it but in the logic there exposed, risked, and satisfied. Putting it another way, one could say that the origin of a sequence is not the observation of reality, but the need to vary and transcend the first *form* given man, namely repetition : a sequence is essentially a whole within which nothing is repeated. [...]. It may be that men ceaselessly reinject into narrative what they have known, what they have experienced ; but if they do, at least it is in a form which has vanquished repetition and instituted the model of a process of becoming. (*A Barthes Reader*, 294-5)

バルトは、物語の機能は、「再現」ではなく、ひとつの「見世物」と述べる。また、シークエンスの現実性は、現実の観察にあるのではなく、最初の形式を変異させることにあると考えている。ジョーは、最初の出来事である気球事故そのものを再現するために、出来事の順序、スピード、視点などを変化させて何度も語りなおそうとしている。そして、その語りなおしそのものがまさしく物語を構成しているのである。ジョーは、ナラトロジーを実践しながら、同時にナラトロジーのパロディーとしての視点を持つという二つの役割を担っている。ジョーの語りの特徴は、多声的な「反復」であり、パロディーとしての語りはもとより、この小説のさまざまな段階で繰り返される二重性もまた一種の「反復」といえる。

三章においては、ジョーとクラリッサは、まるで、事故によるトラウマを軽減しようとするかのように、この悲劇的な事故について違う視点で、それぞれの解釈で、繰り返し語りあう。ジョーは、物語を語るために“I spiraled into a regress of memory, emotion and commentary.” (30) と螺旋状に記憶を退行させ、さらに職人のように、“grinding the jagged edge of memories, hammering the unspeakable into forms of words, threading single perceptions into narrative” (30) と言葉を彫琢してゆくプロセスについて語る。ジョーは、自分が語る内容が事実ではないことを読者に隠すことなく、あえて物語の虚構性や現実との乖離を提示する。つまり、ジョーは自意識的語り手であり、それゆえ語る主体、語られる主体としての二人のジョーが存在する。そのような自己言及性あるいは自己反映性は、‘over-personalisation’あるいは繰り返し自己中心的なことを言う‘ruminating’といった抑圧されたジョーの心の状態に起因しているのかもしれない。このメタディエゲシスのレベルでの物語のプロセス自体への言及は、物語の外部にあるべき分析的な意識をあらわしている。その結果、物語の構造的な枠組みが曖昧になっていくのである。

2. 引き裂かれた自己 —— 人物造型に見る「分身」

ジョーの自意識的語りは、ナボコフの *Despair* (1936) の回想録を執筆する主人公ヘルマンの語りを想起させる。この小説は、自分の犯した殺人に至る経緯を回想録として執筆するという形で語られ、最初から最後までメタフィクションであり、文学のパロディという側面などマキューアン作品との類似点が多い。読み進めると小説は完成に近づき、原稿を読み直すことで完全犯罪の失敗に気付く、その絶望的状况がヘルマンに *Despair* というタイトルを選ばせるという手の込んだ構成になっている。ヘルマンは、物語の出来事は必ずしも起こったとおりに語られていない、とジョーより明確に主張する。回想録によれば、ヘルマンは偶然自分に似たフェリックスという男に出会い、保険金のために、自分の身代わりとして分身フェリックスを殺してし

まう。しかし、逃亡中のヘルマンは自分がフェリックスと全く似ていなかったことを新聞などから知ることになる。なぜフェリックスと自分が似ていると思い込んでしまったのだろうか？ それは、分身への欲望、あるいは分身によって引き起こされる絶望への欲望である。この分身への欲望は、彼の語りに反映している。ヘルマンは“while apologizing for the muddle and mottle of my tale, let me repeat that it is not I who am writing, but my memory, which has its own whims and rules.” (52) と記憶のせいで物語が錯綜していることを謝罪したり、語り手の人称を変化させる小説技巧を披露するなど、書かれる対象であると同時に書き手である自己について語る。つまり、ヘルマンもジョー同様、執筆中の作家のパロディーという役割を担っているのである。一人称の語り手ヘルマンは、自分の心の状態を次のように語っている。

I have grown much too used to an outside view of myself, to being both painter and model, so no wonder my style is denied the blessed grace of spontaneity. Try as I may I do not succeed in getting back into my original envelope, let alone making myself comfortable in my old self. (19)

ここには、明らかに引き裂かれた自己であるヘルマンの姿がある。「画家であり、モデルである」という言葉は、見る者と見られる対象が自己のなかに同時にあるという状況である。ヘルマンのチョコレート・ビジネスは傾きつつあり、妻には浮気の疑いがある。ジョーの場合と同じで、仕事と夫婦関係がうまくいっておらず、抑圧された日常生活が、自意識過剰や over-personalisation といった状態を引き起こす。つまり、ヘルマンの分裂的な状態も、自己反映性や自意識的語りによって表現されている。さらに、彼はロシア語で書いた原稿を“an émigré novelist, whose books cannot possibly appear in the U. S. S. R” (158) というナボコフと思しき人物に送って出版してもらおうと考えている。主人公がこの小説の実際の著者について書いているとすれば、*Despair* というタイトルの回想録を完成させようとしているヘルマンは、現実はこの *Despair* を執筆するナボコフの分身と言える。この小説は、ナボコフがヘルマ

ンから原稿を託されて出版された作品であるかのような形で、小説の枠を超えた次元をも巻き込んでいる。回想録の完成を前に、ヘルマンは、“I longed [...] for that masterpiece of mine [...] to be appreciated by men, or in other words, for the deception — and every work of art is a deception to act successfully ; [...]. Oh, yes, I was the pure artist of romance.” (178) と語るが、この茶化したような発言は、殺人者としての自己から分裂して、現実から離れていることを示している。このように、語られる内容と語り手のいるメタディエゲシスの次元が混在することで、両者の境はあいまいになっていく。このメタフィクションの要素こそが、マキューアン小説がナボコフの作品に影響を受けていると言われる点であると考えられる。

Enduring Love の人物造型について考えてみると、ジョーは科学者崩れのジャーナリスト、クラリッサは英文学者であることから、二人とも専門性の高い職業の言説によって迫真性を与えられている。この科学的言説と文学的言説は、基本的に登場人物に応じて使われているが、ジョーにおいては、この二つのタイプの言説が混在しがちである。ジョーは、“a good physics degree and a doctorate on quantum electrodynamics” (75) を取得したにもかかわらず、ビジネスで成功したいという野心から、若い頃に大学を去っている。ビジネスは失敗に終わり、研究生活に戻ることもかなわず、研究者と一般読者の境界で生きる科学ジャーナリストという立場に甘んじている。

この「境界」で生きていること、あるいは “[an] anecdotal scientist” (48) つまり「物語る科学者」であることは、ジョーという人物、さらに彼の語りの特徴となっている。ジョーがこれから執筆する記事について、“I wanted to write about the death of anecdote and narrative in science, my idea being that Darwin’s generation was the last to permit itself the luxury of storytelling in published articles.” (41) とダーウィンの時代を引き合いに出して語る箇所は、「物語る科学者」ジョーの欲望を示している。ジャック・ラカンとは、“Aggressivity in Psychoanalysis” という論文の “Thesis V” (28) のなかで、ダーウィンの時代について触れている。ラカンの見解では、ダーウィンは自

分の見つけたいものを自然界で発見したのであり、彼の研究は決定論的なヴィクトリア朝のイデオロギーによって形作られたもの、ということになっている。つまり、ダーウィンは無意識のうちにヴィクトリア朝の「力によって動く非情さ」というものを再現したのだと解釈している。ジョーのダーウィンの時代へのノスタルジーは、自分の権威を回復したいという自己言及的な解釈から生じていると考えられる。つまり、そのノスタルジーは、彼の自我理想ともいうべき次元をあらわしているのである。ジョーは、ド・クレランボー症候群について調べて、パリーの言動に符合することを発見し、これで権威を回復することができると無意識のうちに信じている。以下は、「物語る科学者」についての記事の一節であり、事故の翌日に書かれている点に注意しなければならない。

It was the nineteenth-century culture of the amateur that nourished the anecdotal scientist. [...] The dominant artistic form was the novel, great sprawling narratives which not only charted private fates, but made whole societies in mirror image and addressed the public issues of the day. Most educated people read contemporary novels. Storytelling was deep in the nineteenth-century soul. [...] Science became more difficult, and it became professionalised. It moved into the universities, [...]. At the same time, in literature and in other arts, a newfangled modernism celebrated formal, structural qualities, inner coherence and self-reference. A priesthood guarded the temples of this difficult art against the trespasses of the common man. (48-49)

ジョーは、この記事を書いた翌日に、一般化しすぎた胡散臭い記事だと思っておしている。しかし、記事の内容は、まさに彼が締め出されている物語への欲望を示唆している。ジョーが、気球事故を語り続けるのは、トラウマを乗り越えるためであると同時に、本物の科学者ではなく「物語る科学者」という劣等な役割を受け入れようとしていると考えられる。マキューアンは、初期の作品から頻繁に、物語への欲望を持った主人公を登場させている。たとえば、*First Love, Last Rites* (1975) に収められている短編小説“Solid

Geometry”の名前のない主人公は、ジョーの原型であると考えられる。この名前のない一人称の語り手は、ダーウィンの時代の「アマチュア数学者」の曾祖父の日記を編集している。日記には、彼の曾祖父が「面のない平面」(41)についての幾何学理論を解説しようとしていることが書かれている。それは、物や人を消すことを可能にする理論である。曾祖父は最終的に“Dimensionality is a function of consciousness” (47) という理論の核を理解し、人を消すのに成功している。

「面のない平面」という考えは、あきらかに虚構であり、19世紀のシュードサイエンスや実験的証拠への強迫観念のパロディーになっている。さらに、この理論は、19世紀の進化論に関連する「エマージェンス理論」を想起させる。当時でさえ、科学を純粋な因果関係とすることに抵抗があり、因果関係のパターンのなかから、予測不能な現象の「出現」を考慮に入れるという考え方は、「エマージェンス理論」と呼ばれる。日記のなかの幾何学的で謎めいた物語は、編集者である主人公と神秘主義に心酔している妻との夫婦関係の危機という物語のなかの枠内物語として使われており、人を消すという出来事が反復している。妻を消したいという彼の欲望は、日記のなかの幾何学物語を読むことでついに実現するのである。

主人公の妻メイジーは、曾祖父が幾何学理論を解説した後姿を消す謎の男Mと同じイニシャルを持ち、物語の平面から消える運命にある。主人公は、曾祖父がオークションで購入した「ニコラス船長のペニス」(31)のビン詰め、つまり「去勢されたもの」を形見として大切にしている。また、曾祖父が「名前のない部分」(31)つまり女性の性器は買わなかった事実も語られている。これは、象徴的な力も持たないという点を強調し、同時にフロイトの去勢不安という概念を想起させるものである。つまり、ファルスというシニフィアンによって、女性の周辺化は始まるのである。また、曾祖父の時代は、ジョーの言葉で言えば、科学で物語が語られた最後の時代である。しかし、今や象徴的な力を持つファルスは切り取られ、ビン詰めにされている。ここに、ジョーのダーウィンの時代へのノスタルジーとの類似点がある。メイ

ジーがニコラス船長の入ったガラス瓶を投げるという行為は、フロイトがペニス羨望と呼ぶものに相当する。激昂した主人公は、妻メイジーに向かって、仏教や神秘主義、セラピーなどに興味を持っているが、自分で考えることがない、と非難する。これに対してメイジーは、“‘You talk like this was a fiction seminar,’ [...] ‘When you are talking [...] I can feel myself, you know, being screwed up like a piece o[f] paper.’” (39) と反論するが、これは、結末で消されるメイジーの運命を示唆するものである。また、この幾何学理論に従って紙を折って、「面のない平面」を作ると、人を消すことができるという物語は、書くことで、伝統的に女性を周辺化してきた小説家の権威を表している。同時に、作家が紙の上で登場人物の運命を握り、書いたり消したりする行為のパロディーとして解釈できる。また、パロディーとしてのダーウィンの時代の擬似幾何学言説は、妻を消したいという主人公の欲望を表すのに用いられている。ここに *Enduring Love* で、ダーウィンの時代にノスタルジーを感じる「物語る科学者」ジョーの原型を見ることができる。“Solid Geometry”という物語は、感情的な女性とファリックな自我に恋する擬似理性的な男性との二項対立の形で描かれている。また、科学と神秘主義といった二項対立は、*Enduring Love* に比べて、より明確な対立要素として描かれていることがわかる。

3. 二重構造を強調する仕掛けとしての「付録 I」

Enduring Love は、「本文」と「付録」で構成され、同じ物語が二つのバージョンで語られていることから、小説構造そのものが二重性を強調している。「本文」は、ジョーを語り手とした一人称の物語、「付録 I」は、ド・クレランボー症候群と診断されたパリーに関する論文の体裁をした非人称の物語である。ド・クレランボー症候群とは、「色情狂」の一種で、ジャック・ラカンが師事したフランスの精神科医ド・クレランボーによって研究がなされた。この実在の人物ド・クレランボーは、精神病の声に関する現象を

「精神自動症」としてまとめたことで知られているが、一般的に受け入れられていた性的な色情狂と区別される「純粹色情狂」を定義し、これが「ド・クレランボー症候群」と呼ばれている。「本文」のジョーの語りは、その職業的傾向から、理性的で、科学的な分析を思わせるものだが、物語が進行するにつれて、ジョーの恐れや不安感は増大し、彼の語りは信用できなくなる。一方、巻末の「付録 I」にある症例録は、精神分析を扱った本物の論文であると読者に信じこませるのに十分なほど精巧に書かれている。

また、英国精神医学研究誌から転載されたことを示す一文と論文に付けられた参考文献がこの虚構の論文のリアリティを強調する働きをしている。感情的反応を含まない指示言語で書かれた論文であるにもかかわらず、Pがジェッド・パリーであり、Rがジョー・ローズであり、Mがクラリッサ・メロンであると認識した瞬間に、私たちは物語の世界に連れ戻され、この論文を小説の続きとして読むことになる。「付録 I」の前の「本文」はオープン・エンディングの物語で、ジョーとクラリッサの関係が修復できたのかは明確に語られていない。一方、「付録 I」はクローズド・エンディングになっており、「RとMは和解し、のちに養子を迎え」(242)、「Pは毎日病院からRへ手紙を書いている」(239)という結論がある。言い換えれば、虚構の科学論文が小説の一部となるのである。ここで、ジョーがいつも難解な科学理論から物語を抽出しようとしていることを思い出さなければならない。Schoonakker の *Enduring Love* の批評によれば、ある精神科医は、この論文の研究者を医学名簿でさがそうとしたが、登録されておらず、また、別の精神科医は、この架空の研究者ロバート・ウェン (Wenn) とアントニオ・カミア (Camia) は、イアン・マキューアン (Ian McEwan) のアナグラムであることを発見した。この本物の精神科医たちの行動は、このマキューアンが書いた論文が、専門家の目から見ても、本物と見紛う出来であることを示している。読者のうちで、この論文を本物だと思い込み、事実に基づいた小説だと考える人は少なくないはずである。また小説を読み終わったと思った途端に、論文が提示され、その文体の違いに困惑するに違いない。この模倣

の意図によって、この論文を別の領域の文体からのポストモダン的なパステーションと呼ぶことができる。またアナグラムは、「付録 I」が小説の続きであるという作者の意図のあらわれと考えられる。

作家の名前のアナグラムについて、ナボコフの *Lolita* (1955) を例に挙げてみると、クレア・キルティと共同執筆する劇作家のヴィヴィアン (Vivian Darkbloom) が Vladimir Nabokov のアナグラムであり、ここでは男性から女性へジェンダーも変わっている。さらに、ロリータは、ハンバートに「ヴィヴィアンは男性作家で、女性作家はクレアよ」(221) と嘘をついたので、ジェンダーは女性から男性へと元に戻る。小説のなかで、'guilty' と韻を踏む名前である Clare Quilty はハンバートの分身として描かれているため、ハンバートとキルティとヴィヴィアンの立場は互いに入れ替わることが可能で、彼らの人格の境界は曖昧である。*Enduring Love* と同様に *Lolita* も、仕掛けとしての作家のアナグラムは、小説の内部にも外部にも著者がいるという「二重性」を作品に与え、ジョーあるいはハンバートのような引き裂かれた自己の反復を表すのである。

次に、*Enduring Love* の「付録 I」に書かれているド・クレランボー症候群の定義から、ジョーの分身パリーについて考えてみたい。次の一節は、パリーの症例についての論文の抜粋である。

In 1942 de Clérambault carefully delineated the paradigm that bears his name, a syndrome he termed '*les psychoses passionnelles*', or 'pure erotomania' to distinguish it from more generally accepted erotic paranoid states. The patient, or 'subject', usually a woman, has the intense delusional belief that a man, 'the object', often of higher social standing, is in love with her. (234)

実在の精神科医ド・クレランボーによって確立されたこの症候群は、次のように定義されている。

On the basis of his [de Clérambault's] mental automatism syndrome he distinguished between hallucinatory psychoses and passionnal delusions. Among

the latter he placed the illusion of being loved that is called erotomania, of which the chief source is immense sexual vanity. [...] The individual concerned thinks he or she is loved by the object of his or her chaste desires, usually some famous personage such as an actor, a king, or a member of the Academy. (Roudinesco 23)

この症候群についての二つの記述に共通することは、患者の愛する人は、社会的地位が高く、その人から自分は愛されているという強い妄想を抱くという点である。さらに、精神科医ドリーン・オリオン (Doreen Orion) によって書かれた *I Know You Really Love Me* (1997) というノンフィクションには、実際にオリオン自身が、ド・クレランボー症候群を患う女性患者にストーカー行為をされていたことが綴られている。偶然にも、この本は *Enduring Love* と同じ1997年に出版されている。オリオンは、ド・クレランボーの時代は、患者のほとんどは女性であったが、現代では「女性により大きなチャンスが与えられることが、男性の色情狂の発生率の増大の一因となっているかもしれない」(103) と分析している。オリオンの見解に同意するなら、ジョーとパリーの関係は、ジョーと社会的立場の高いクラリッサの関係の投影であると考えられる。また、オリオンは「色情狂」をフロイトの「ファミリー・ロマンス」という概念に関連付けて、「対象は、患者の平凡な人生を完全に変える力を持つものとして知覚され、色情狂は、思春期の妨げられた発達段階に起こる」(100) と述べている。さらに、色情狂の原因について「もし色情狂が、愛情の病気であるなら、愛情の薄い育児の結果であり、より高い権威への固着は、以前に得られなかった親とのきずなの形成の精神病的な再試行であるかもしれない」(101) と分析している。この説明は、パリーのケースと一致している。「付録 I」の症例録には、「P は二番目の子供であり、8歳のときに年老いた父親を亡くし、子供の面倒を見ない母親は13歳のときに再婚した」(236) と書かれている。確かにパリーのケースは、色情狂についての精神分析的知識に基づいて描かれている。しかし、同時に、「付録 I」で『「色情狂」という言葉は、そもそも明確な定義がない」(234) と示唆してお

り、精神科医ですら、普通の妄想と狂気の状態を区別するのは難しいと言われている。マキューアンは、パリーの人物造型についてインタビューで次のように答えている。

De Clérambault sufferers also believe their loved ones are sending them signals — via the television set or by, for example, the arrangement of the clouds. It's a peculiar mental prison. What intrigued me was the manner in which this syndrome holds up a distorting mirror to our most valued experience — that of falling in love.

(<http://www.randomhouse.com/boldtype/0398/mcewan/interview.html>)

マキューアンが言うように、たいていの人は、恋に落ちるという経験をし、多かれ少なかれ相手が自分のことを愛しているという妄想を持つ。また、愛と狂気はしばしば比較されるものであり、それゆえ、ジョー、あるいはパリーの経験は、突然私たちのものになるかもしれないのである。

しかし、なぜ小説の付録として、同じ物語が症例録を含む論文の形で繰り返されるのだろうか。この症例録をジョーによって語られた先行する「オリジナル」の物語の「コピー」であると仮定すると、オリジナルが絶対視され、コピーは二次的なものであるという明確な区別を覆すような構造を見ることができる。症例録は、パリーを主人公にした物語と読むことができ、小説／論文や主人公／分身といった対立項が反転する仕掛けとして機能している。これは、ロラン・バルト的に言えば、オリジナルとコピーの関係を解消するシミュラークラムを作り出す構造であると考えられる。バルトは、*Critical Essays* (1972) のなかで、創作とは、ミメーシスによって「元の世界のコピーを作り出すのではなく、[元の世界で見えないものを] 知覚できるようにする」(214-215) ことであると述べている。ここには、オリジナル／コピーという対立関係はないのである。これは、*Enduring Love* の「本文」と「付録 I」という異なる文体で書かれた同じ内容の二つの物語にも当てはまる。症例録は、オリジナルの物語に対する副次的なものではなく、「本文」を知覚するために

不可欠なシミュラークラムなのである。仕掛けとしての「付録Ⅰ」のために、現実と非現実、あるいはフィクションとノンフィクションの境界が見えなくなってくるのである。そしてテキストを使った著者の果てしない二重の「ゲーム」へ私たちを引き入れ、日常性の崩壊を体験させるものとして機能する。

いくつかの観点から仕掛けとしての二重構造を見てきたので、最後に、もう一度ジョーの分身としてのパリーについて考えてみたい。この小説の大部分で、パリーに会うのはジョーだけで、小説の最後になるまでクラリッサの前にはあらわれない。当然、彼女は「ジョーの言うようなパリーは存在しない」(84) と言い、パリーはジョーの妄想であると考えられるようになる。ジョーがパリーからのラブレターをクラリッサに見せても「パリーの字はあなたのものに似ている」(100) と言う。パリーの存在についてのクラリッサの疑いは、パリーが二人のアパートで自殺をしようとするときまで、払拭されない。しかも、手紙が本物かどうかという彼女の疑問は解決されないまま小説は終わる。ストーカーとしてのパリー、パリーからの手紙、気球事故、付録Ⅰの論文、これらすべてがジョーの妄想であると言える可能性はあるだろうか。これは、出来事のレベルだけでなく、「付録Ⅰ」に書かれたパリーの生い立ちによって示唆される「パリーとジョン・キーツの類似」(Ohgi 80) からも推測できる。キーツはクラリッサの愛と研究の対象であり、そのため、ジョーは、“Clarissa Meron was also in love with another man, but with his two hundredth birthday coming up he was little trouble” (8) と語り、さらに“I told her I thought she had spent too much time lately in the company of John Keats” (71) とキーツを自分の恋敵として冗談を言う場面がある。このジョーの言葉は、「愛の対象は常に想像上のものである」というパリーの愛の形を想起させる。また、パリーの人物造型におけるキーツとの類似点は、生い立ちなどの瑣末なものであるため、クラリッサを通して知り得たキーツに関する中途半端な知識でパリーという人物を作り出したと言える。このように考えると、この症例録は「異常」なパリーという人物に焦点が当てられている

が、一方「本文」は、むしろ「正常」なジョーの症例録であると言えるのではないだろうか。ハンバートの症例録ともいべき *Lolita* において、ハンバートが彼の分身であるポルノグラファーのキルティを作り出すことによって、自分の性的な欲望のために少女を利用する行為を置き換えたのと同じように、ジョーは自分の狂気をパリーという分身に置き換えているのである。この二つの小説の正常と異常の境界は曖昧で、常に両者は反転の可能性にさらされていると言える。

以上のように、マキューアンは、事実と虚構を緻密に織り交ぜ、物語全体の構造、文体、人物造型というあらゆるレベルに仕掛けを施し、人格の境界が曖昧になり、失われていくさまを描いている。また、精神分析は科学と言えるのか、という根本的な問いを掲げるかのように、「付録 I」の「症例録」のような精神分析的モチーフを利用することで、マキューアンは証明や論証という科学的な思考と戯れることに成功している。マキューアンが築き上げた構造的な「二重性」や「分裂」を引き起こす仕掛けは、「正常」に見える統合された主体が、常に危機をはらんでいることを描くために見事に機能していると言えるのではないだろうか。突然、気球がコントロールを失い、上昇する可能性は誰の日常のなかにも潜んでいることをこの小説は示しているのである。

引証文献

- Barthes, Roland. "Structural Analysis of Narratives." *A Barthes Reader*. Ed. Susan Sontag. Trans. Stephen Heath. Toronto : McGraw-Hill, 1983.
- . *Critical Essays*. Trans. Richard Howard. Evanston, Illinois : Northwestern UP, 1972.
- Lacan, Jacques. *Ecrits*. Trans. Alan Sheridan. London : Routledge, 2001.
- McEwan, Ian. *Enduring Love*. London : Vintage, 1998.
- . "Solid Geometry." *First Love, Last Rites*. New York : Vintage, 1994.
- Nabokov, Vladimir. *Despair*. NY : Vintage International, 1989.
- . *Lolita*. London: Penguin, 1995.
- Ohgi, Reiko. 扇令子「Ian McEwan の *Enduring Love* 試論 終わりのない物語として —— [An Essay on Ian McEwan's *Enduring Love*]」東洋学園大学紀要第10号 (2002). 75-83.

- Orion, Doreen. *I know you really love me*. NY : Dell, 1997.
Roudinesco, Elisabeth. *Jacques Lacan*. Oxford: Blackwell, 1999.
Schoonakker, Bony. "Enduring myths." Rev. of *Enduring Love*. *Sunday Times* 5 Sep. 1999.
<<http://www.suntimes.co.za/1999/09/05/lifestyle/life12.htm>>

参考文献

- Cameron, Olga Cox. "A Lacanian Look at English Elegance : Some Reflections on Ian McEwan's *Enduring Love*." *The International Journal of Psychoanalysis*. 83 (2002): 1153-67.
Laing, R. D. *The Divided Self*. Harmondsworth : Penguin, 1990.
McEwan, Ian. *Amsterdam*. London : Jonathan Cape, 1998.
—. *Black Dogs*. London : Vintage, 1998.
—. *The Cement Garden*. London : Vintage, 1997.
Malcolm, David. *Understanding Ian McEwan*. Columbia, SC : U of South Carolina, 2002.
Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln : U of Nebraska P, 1987.
Reynolds, Margaret and Jonathan Noakes. *Ian McEwan*. London : Vintage, 2002.